Capitolo quarto

Il metro della "Divina Commedia"

Abbiamo finora esaminato tutte le forme che Dante ha presente quando scrive il *De vulgari eloquentia*: canzone, ballata, sonetto; vediamo ora come Dante è giunto al metro della *Divina Commedia.*

È un'impresa disperata quella di voler giustificare la poesia della *Divina Commedia*, il suo linguaggio e il suo metro, con le teorie del *De vulgari eloquentia*, che rappresenta solo un momento, una tappa del pensiero di Dante: al di là di esso c'è il "poema sacro," col quale si affronta tutto un linguaggio tanto piú complesso, ed anche un metro nuovo. La *Divina Commedia* appartiene per il suo genere non all'alta lirica d'arte a cui si conviene il volgare illustre, ma vorrebbe almeno inizialmente contrapporsi alla tragedia (si ricordi che nell'*Inferno* Dante accenna all'opera sua come *comedía*, e menziona l'*Eneide* virgiliana come *tragedía*). La *Commedia* apparterrebbe ad altra forma d'arte di cui Dante non si è occupato nel *De vulgari eloquentia.*

Già il De Lollis ha affermato che la *Divina Commedia* è un grande *sirventese*, e con lui altri hanno ripetuto questa affermazione, che Dante ha risentito l'influsso dei sirventesi (o serventesi).

Nella poesia provenzale, accanto alla poesia dell'alta lirica amorosa, era fiorita una varia letteratura i cui poeti esaltavano i loro signori, ne attaccavano i nemici, ecc. ecc.; nonostante la diversità di argomento, il metro era pressoché uguale a quello della canzone. Questi componimenti, che erano invettive, racconti, celebrazioni, furono chiamati *canzoni sirventesi*, e rispetto all'alta lirica amorosa sembravano rappresentare un'arte meno elevata. Etimologicamente, il termine sembra derivare da *servent*, in quanto in origine questi componimenti erano fatti da un poeta che era al servizio di un signore

per esaltarne le imprese o denigrarne gli avversari. Sirventese sarebbe in genere poesia di attualità, di occasione, una poesia diremmo noi giornalistica.

Gli italiani ebbero anche componimenti come questi che chiamarono coi provenzali *sirventesi*, racconti di fatti avvenuti, invettive, poesia di attualità inferiore all'alta lirica e come tale capace di accogliere un linguaggio piú umile e corpulento. In genere i componimenti sirventesi italiani hanno un carattere letterariamente piú narrativo e espositivo. Celeberrimo quello bolognese che narra i contrasti tra i due partiti dei Lambertazzi e dei Geremei (1264-1280); sappiamo che Dante fu a Bologna nella sua giovinezza e non è escluso che conoscesse questo sirventese. Il metro è una specie di strofa saffica formata da tre endecasillabi monorimi, cui segue un quinario che enuncia la rima della successiva strofa:

Altissimo Dio padre, [re] de gloria,
priegote che me di' senno e memoria
che possa contare una bella istoria
de recordança.

Del guasto de Bologna se comença,
come perdé la força e la potença
e lo gram senno cum la provedença
ch'aver solea....

In queste rime ripetute sentiamo la cadenza tipica di un cantastorie popolare; dobbiamo immaginare questo sirventese come recitato da un cantastorie in una piazza. Di fronte alla complessità anche melodica della canzone, sentiamo una monotonia, un procedimento uniformemente narrativo: la rima vale a segnare una cadenza, ha soprattutto un valore mnemonico di accompagnamento al racconto del cantastorie popolare; e anche gli accompagnamenti che si dovettero fare dai canterini di Bologna dovevano essere alquanto monotoni.[1]

Il D'Ovidio ha sentito in questa strofe l'eco della saffica, un

[1] Contini cit., pp. 844-845, introduzione al testo.

lontano riecheggiamento popolare con una rima AAA; il quinario serve per prendere respiro, segna una pausa per evitare una monotonia che sarebbe insopportabile ed offre nello stesso tempo lo spunto alla rima della strofe seguente e con esso un legame tra le strofe (queste rime talvolta sembrano imperfette: *-anza -enza*; ma la pronuncia bolognese le confonde).

A proposito del sirventese, Dante nella *Vita nuova* allude ad un sirventese da lui composto in onore delle sessanta piú belle donne fiorentine ("e presi li nomi di sessanta le piú belle donne della cittade ove la mia donna fue posta da l'altissimo sire e composi una pistola sotto forma di serventese...," c. VI), al quale allude anche nel famoso sonetto a Guido:

> ... e monna Vanna e monna Lagia poi
> con quella ch'è sul numer de le trenta...

Noi non conosciamo il sirventese di Dante, però da questa notizia possiamo rilevare due fatti importanti: innanzi tutto come fosse d'uso, oltre il sirventese politico-narrativo, anche un sirventese di tipo elogiativo, di tema leggero; inoltre, poiché noi abbiamo un componimento simile di Antonio Pucci sullo stesso soggetto in terzine, potremmo immaginare che anche quello di Dante fosse in terzine, e dovremmo concludere che Dante qui per la prima volta avrebbe usato questo metro; ma non ne sappiamo nulla, e il metro della *Divina Commedia* ci si presenta per la prima volta soltanto nel poema.

Avrebbe quindi il suo precedente nel sirventese. Pensiamo a quello bolognese: soppresso il quinario e sostituita alla strofe di quattro versi una strofe di tre, con una rima interna che la congiunge alla seguente. Non è affatto detto che Dante muovesse da quel sirventese, ma essenziale al concepimento della terzina è proprio questo nesso fra l'una e l'altra, ottenuto con la rima. Dante, facendo sí che la rima del secondo verso proponesse quella della seconda terzina, avrebbe evitato la monotonia del sirventese. Si può aggiungere che a suggerire a Dante il metro senza precedenti della terzina dovette contribuire l'esperienza del sonetto, le cui due terzine erano spesso a rime incatenate; data l'esperienza che egli aveva fatto del sonetto, è evi-

dente che questa rima dei terzetti doveva allettarlo. Inoltre è da tener presente che, con l'estensione cosí grande che prese il sonetto, ad esso si ricorse anche per collane di argomenti continuati; tipico il *Fiore*, la cui ampia materia veniva ad essere esposta da una serie di sonetti. Il Mazzoni volle attribuire a Dante il *Fiore*, ma, anche se tale attribuzione non è stata accolta, in esso per certi aspetti possiamo vedere un precedente della *Divina Commedia*. Il sonetto si era cosí piegato ad una forma di poema continuato, ma, mentre ogni sonetto del *Fiore* si chiude in se stesso, la trovata di Dante è stata quella delle terzine continuate, collegate.

La *Divina Commedia* sarebbe quindi un grande sirventese, e per il ritmo narrativo e per la materia, in cui rientra la storia tutta contemporanea. Ma non possiamo non tener conto che, se Dante aveva presente la materia e i versi del sirventese, doveva aver presente anche la poesia didattica, anche se non sappiamo fino a che punto egli la conoscesse. Pure questa poesia ci aiuterà a capire come Dante si sia avviato verso la terzina.

Tra i cosiddetti precursori di Dante si ricorda Giacomino da Verona:

D'une cità santa — ki ne vol oldir,
com'el'è fata dentro, — un poco ge n'ò dir,
e ço ke ge 'n dirò, — se ben vol retenir,
gran pro ge farà, — sença nesun mentir.
Jerusalem celeste — questa terra s'apella,
cità de l'alto Deu, — nova, preclara e bella...[2]

Quartine monorime di doppi settenari, alessandrini; le strofe si chiudono in se stesse, tutte eguali, staccate l'una dall'altra, e non ammettono l'ampio e variato giro della stanza della canzone. Abbiamo detto che la rima viene a rilevare il valore della poesia accentuata: qui vale come una musica uniforme, che si conviene ad una poesia che vuole esclusivamente insegnare, enumerare. Vi è una mo-

[2] Per l'origine di queste quartine si veda ora il bello studio di D'Arco Silvio Avalle, *Le origini della quartina monorima di alessandrini*. Estratto da *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, G. Mori & Figli, Palermo, 1961, pp. 5-46.

notonia ancora piú insistente del sirventese, che si spiega con il carattere di questa poesia didattica, descrittiva, espositiva.

Qualcosa di simile nei poemetti di Bonvesin de la Riva (*De quinquaginta curialitatibus ad mensam*):

Fra Bonvesin dra Riva, ke sta im borgo Legnian,
de le cortesie da desco quilò ve dise perman;
de cortesie cinquanta ke se dén servar al desco
Fra Bonvesin dra Riva ve 'n parla mo' de fresco.

La premerana è questa, ke quando tu ve' a mensa,
del pover besonioso imprimamente impensa:
ké, quand tu pasci un povero, tu pasci lo to pastor,
ke t'à pasce pos la morte in l'eternal dolzor;

quartine che procedono come in Giacomino da Verona, con la differenza che non sono quartine monorime, ma di distici; l'effetto però è lo stesso. Questa rima insistente, cosí sottolineata, è tipica di questa poesia didattica.

Nel *Tesoretto*, Brunetto Latini narra come, tornando dalla Spagna, apprese notizia della sconfitta dei Guelfi a Montaperti e della rovina di Firenze, e come ne rimase cosí sbigottito da smarrirsi in una selva, dove si imbatté in una donna, personificante la Natura. Sono settenari a rima baciata:

Lo Tesoro conenza.
Al tempo che Fiorença
fioria, e fece frutto,
sí ch'ell'era del tutto
la donna di Toscana,
(ancora che lontana
ne fosse l'una parte,
rimossa in altra parte,
quella d'i ghibellini,
per guerra d'i vicini),
esso Comune saggio
mi fece suo messaggio
all'alto re di Spagna,
ch'or è re de la Magna,
e la corona atende,
se Dio non li'l contende:
ché già sotto la luna

non si truova persona
che, per gentil legnaggio
né per altro barnaggio,
tanto degno ne fosse
com'esto re Nanfosse.
E io presi compagna
e andai in Ispagna
e feci l'ambasciata...
ecc ecc.
novelle di Toscana
in dolce lingua e piana;
ed e' cortesemente
mi disse immantenente
che guelfi di Firenza
per mala provedenza
e per forza di guerra,
eran fuor de la terra,
e 'l dannaggio era forte
di pregioni e di morte.
Ed io ponendo cura,
tornai a la natura
ch'audivi dir che tene
ogn'om ch'al mondo vene:
ecc. ecc.
Ma tornando a la mente,
mi volsi e posi mente
intorno a la montangna;
e vidi turba magna
di diversi animali
che non so ben dir quali:
ma omini e moglieri,
bestie, serpent'e fiere
ecc ecc.

Questo è l'andamento del *Tesoretto*, che può sembrare monotono; ma una sua arguzia ha anche Brunetto Latini, che spesso chiude in questi suoi versi facili e argute sentenze morali; i due settenari a rima baciata si imprimono straordinariamente nella mente. Non vi può essere un ampio giro ritmico, ma è metro adatto a questo carattere didascalico: siamo lontani dal tono raffinato dell'alta lirica d'arte.

Tra l'inizio del *Tesoretto* e quello della *Divina Commedia* c'è un abisso, e tuttavia sentiamo qualcosa di comune. Se nei poeti didattici l'attenzione era richiamata dall'insistenza delle rime, se nei sirventesi si incatenava l'attenzione con la monotonia, a qualche effetto simile sembra mirare Dante iniziando la *Divina Commedia*:

> Nel mezzo del cammin di nostra vita
> mi ritrovai per una selva oscura
> che la diritta via era smarrita.
> Ah quanto a dir qual era è cosa dura
> esta selva selvaggia e aspra e forte
> che nel pensier rinova la paura!
> Tant'è amara che poco è piú morte;
> ma per trattar del ben ch'io vi trovai,
> dirò dell'altre cose ch'i' v'ho scorte.
> Io non so ben ridir com'io v'entrai,
> tant'era pieno di sonno a quel punto
> che la verace via abbandonai.

Tra tutta la *Divina Commedia* e le opere dei poeti predecessori di Dante, c'è una distanza incommensurabile, ma essa è minore all'inizio, ove sentiamo qualcosa di simile all'andamento piano e narrativo dell'inizio del *Tesoretto*. Dante però, fin dall'inizio, ha una trovata geniale: non il settenario ma l'endecasillabo, non le rime baciate ma alternate, con il concatenamento delle strofe suggerito dal sirventese e dalla pratica delle terzine del sonetto e, mentre l'insistenza di queste rime era simile alla insistenza delle rime della poesia didattica descrittiva, l'elemento di varietà era dato dalle rime non piú uguali, ma alternate. Per questo Dante dovette sentire al principio la sua opera come "Commedia," ben diversa dalla "tragica coniugatio" della canzone, come un "grande sirventese"; ed effettivamente i primi canti dell'*Inferno* hanno questo andamento. La rima è ancora facile, ovvia, e il susseguirsi delle rime vicine serve a tener ferma l'attenzione; lo stile è dimesso, ben diverso dall'alto stile della canzone esaltato nel *De vulgari eloquentia*; la sintassi è alquanto semplice. Cosí è l'inizio della *Divina Commedia*, cosí è Dante alle sue prime armi con questo metro da lui trovato, che era come un invito alla narrazione spiegata, qualcosa che si opponeva alla forma della poesia elevata, la canzone.

La trovata geniale consiste nell'incatenamento delle rime; e in questo alternarsi ed intrecciarsi delle rime erano infinite possibilità, che Dante poi seppe sfruttare a fondo.

Che Dante nell'opera sua sentisse una sorta di sirventese ci è confermato da piú di un passo della *Commedia*. Noi abbiamo perduto il sirventese di Dante sulle piú belle donne di Firenze, ma che cosa poteva essere se non una poesia enumerativa? Enumerazioni di questo genere troviamo nella *Divina Commedia*, e sopra tutto nei primi canti alcune che sono veramente prosaiche. Bella la concezione del "castello" del Limbo, che culmina nel verso epigrafico:

Che del vedere in me stesso m'essalto;

ma poi segue l'enumerazione:

I' vidi Elettra con molti compagni,
tra' quai conobbi Ettòr ed Enea,
Cesare armato con li occhi grifagni.
Vidi Cammilla e la Pantasilea;
dall'altra parte, vidi 'l re Latino
che con Lavinia sua figlia sedea.
Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,
Lucrezia, Julia, Marzia e Corniglia;
e solo, in parte, vidi 'l Saladino.
Poi ch'innalzai un poco piú le ciglia,
vidi 'l maestro di color che sanno
seder tra filosofica famiglia.
Tutti lo miran, tutti onor li fanno:
quivi vid'io Socrate e Platone,
che 'nnanzi alli altri piú presso li stanno;
Democrito, che 'l mondo a caso pone,
Diogenès, Anassagora e Tale,
Empedoclès, Eraclito, Zenone;
e vidi il buono accoglitor del quale,
Dioscoride dico; e vidi Orfeo,
Tullio e Lino e Seneca morale;
Euclide geomètra e Tolomeo,
Ipocràte, Avicenna e Galieno,
Averoís, che 'l gran comento feo.
Io non posso ritrar di tutti a pieno...

(*Inf.*, IV, 121 sgg.)

È una fitta enumerazione, da sirventese, in cui non possiamo sentire una vera poesia; Dante qui era piú che mai vicino alla forma originaria: importante era raccogliere questi nomi e metterli in evidenza con le rime intrecciate. Dante è partito di qui; per questo egli modestamente chiamò la sua opera *comedía*, in contrasto con la *tragedía* di Virgilio. Ma poi andò tanto e tanto piú oltre! Il grande sirventese, in cui egli aveva accolto una cosí vasta materia, si dimostrò capace di elevarsi tanto piú in alto; il metro della terzina si rivelò una cosa sola con lo spirito di Dante.

La *Divina Commedia* andò al di là delle teorie rettoriche, delle partizioni del *De vulgari eloquentia*: se nell'*Inferno* egli chiama semplicemente *canzone* la sua cantica (con termine romanzo), nel *Purgatorio* usa proprio il termine latino *cantica*, col quale nobilita questa parte del poema, e nel *Paradiso* parlerà dell'opera sua come di *poema sacro* a cui *han posto mano e cielo e terra*. Alla stessa maniera, la terzina non rimase piú un metro terra terra, ma si rivelò capace di qualsiasi effetto, divenne una cosa sola con l'ispirazione di Dante.

Il Croce dice che le vere creature del poema dell'Ariosto sono le ottave, ma per qualunque poeta è vero che il metro è una cosa sola con la sua poesia. Il Vossler ebbe a dire che Dante scelse la terzina come omaggio alla Trinità, ma il suo è un ragionamento piú medioevale che moderno, perché non possiamo ammettere che un poeta accetti un determinato metro per una ragione estrinseca (a parte il fatto che nulla attesta questo proposito di Dante, e anche se l'avesse avuto rimarrebbe una di quelle "intenzioni" che il De Sanctis escludeva dalla poesia effettiva).

Anche in altri passi possiamo scorgere i primordi della terzina, usata come strumento di discorso enumerativo: la *Divina Commedia*, che vuole essere un quadro del tempo, suscitare l'interesse del lettore, ricordare fatti piú o meno famosi, in molti passi è legata alla poesia giornalistica del sirventese; e all'enumerazione si presta la terzina, che fa sí che quei nomi non si disperdano ed adempie perfettamente un ufficio mnemonico. Anche nel canto V dell'*Inferno* abbiamo un accenno di enumerazione:

Ell'è Semiramís, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa:
tenne la terra che 'l Soldan corregge.
L'altra è colei che s'ancise amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo;
poi è Cleopatràs lussuriosa.
Elena vedi, per cui tanto reo
tempo si volse, e vedi il grande Achille,
che con amore al fine combattèo.

(*Inf.*, V, 58 sgg.);

la sintassi è anche qui elementare (*Ell'è... L'altra è... vedi... e vedi...*): è questo il principio del metro della *Divina Commedia*. Procedendo, troviamo altre enumerazioni, che giustificano l'ipotesi della derivazione dal sirventese, come nel cerchio dei traditori:

...e tutta la Caina
potrai cercare, e non troverai ombra
degna piú d'esser fitta in gelatina;
non quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra
con esso un colpo per la man d'Artú;
non Focaccia; non questi che m'ingombra
col capo sí, ch'io non veggio oltre piú,
e fu nomato Sassol Mascheroni;
se tosco se', ben sai omai chi fu.
E perché non mi metti in piú sermoni,
sappi, ch'io fu' il Camicion de' Pazzi,
e aspetto Carlin, che mi scagioni.

(*Inf.*, XXXII, 58 sgg.)

Qui la sintassi è un po' piú complessa, c'è un tentativo di sintetizzare i singoli personaggi ricordati, ma rimaniamo sempre nell'ambito dell'enumerazione, come pure in certi passi del *Purgatorio*:

Quiv'era l'Aretin che dalle braccia
fiere di Ghin di Tacco ebbe la morte,
e l'altro ch'annegò correndo in caccia.
Quivi pregava con le mani sporte
Federigo Novello, e quel da Pisa
che fe' parer lo buon Marzucco forte.
Vidi Conte Orso e l'anima divisa
dal corpo suo per astio e per inveggia,

com'e' dicea, non per colpa commisa;
Pier dalla Broccia dico...

(*Purg.*, VI, 13 sgg.)

Una maggior ricerca stilistica è nel canto di Sordello: l'enumerazione diviene rassegna, definizione satirica:

Rodolfo imperador fu, che potea
sanar le piaghe ch'hanno Italia morta,
sí che tardi per altro si ricrea.
L'altro che nella vista lui conforta,
resse la terra dove l'acqua nasce
che Molta in Albia, e Albia in mar ne porta:
Ottacchero ebbe nome, e nelle fasce
fu meglio assai che Vincislao suo figlio
barbuto, cui lussuria e ozio pasce.
E quel Nasetto che stretto a consiglio...

(*Purg.*, VII, 94 sgg.)

Qui Dante tenta di variare la descrizione fissando qualche tratto fisico o atteggiamento delle anime che ricorda, ed effettivamente c'è il segno di un'arte piú complessa:

Ottacchero ebbe nome, e nelle fasce
fu meglio assai che Vincislao suo figlio
barbuto, cui lussuria e ozio pasce.

Dante rileva le contrapposte figure del padre e del figlio, e la sua terzina sembra essere adatta a fissare, oltre i nomi, queste definizioni, questi atteggiamenti. Qui non c'è evidentemente l'impeto lirico di altre parti e Dante è piú vicino al suo punto di partenza.

Nel *Paradiso*, nel canto di Giove, dove l'aquila ricorda le malefatte dei re, c'è una voluta sottolineatura dell'enumerazione, che si nota già nell'inizio:

Che potran dir li Perse a' vostri regi,
come vedranno quel volume aperto
nel qual si scrivon tutti suoi dispregi?

e si legge:

Lí si vedrà, tra l'opere d'Alberto,
quella che tosto moverà la penna,
per che 'l regno di Praga fia diserto.

Lí si vedrà il duol che sovra Senna
induce, falseggiando la moneta,
quel che morrà di colpo di cotenna.
Lí si vedrà la superbia ch'asseta,
che fa lo Scotto e l'Inghilese folle
sí che non può soffrir dentro a sua meta.
Vedrassi la lussuria e 'l viver molle
di quel di Spagna e di quel di Boemme
che mai valor non conobbe né volle...
(*Par.*, XIX, 112 sgg.)

È questa un'arte piú matura, piú complessa, sottolineata da maggior artificio retorico, che ci mostra la terzina nella sua elementarità, come presentazione di un personaggio e insieme con la definizione del suo carattere essenziale; ogni terzina è legata all'altra, ma al tempo stesso è un'unità chiusa in se stessa, sottolineata da quegli inizi retorici (*Lí si vedrà... Lí si vedrà...*) che già si notano nel canto IV dell'*Inferno*, nell'elenco delle anime del Limbo, (*vidi... vidi... vidi*) e, con piú risalto, nel canto di Sordello, ove sono sottolineati maggiormente: nonostante l'effetto retorico, ci troviamo pur sempre di fronte alla forma piú elementare della terzina ed anche ad una forma sintattica semplicissima.

Permane, anche nel caso della *Divina Commedia*, il segno della sua origine. Ma la terzina Dante se l'è conquistata attraverso la *Divina Commedia*, riuscendo a farne una cosa sola col suo possente respiro poetico: la terzina è cosí venuta a segnare il dominio di Dante su una materia tanto vasta e varia.

Terzine come quelle che abbiamo letto rappresentano il punto di partenza; Dante nella terzina ha finito per trovare non solo un mezzo tecnico per far sí che le sue enumerazioni non apparissero slegate, ma questo legamento delle terzine è diventato una cosa sola col suo robusto senso poetico, con la sua stessa mentalità. Tutta la cultura di Dante è presente nella sua terzina. Abbiamo ricordato l'opinione del Vossler, che spiegò la terzina come atto estrinseco di devozione religiosa; anche se effettivamente Dante aveva il culto del numero tre, non per questo è da vedere nella terzina un misticismo numerico: ma non dobbiamo invece escludere dalla formazione della terzina

tutta la cultura di Dante. Cesare Segre,[3] contro il Vossler, insiste sull'importanza del *Convivio* e mostra come attraverso la prosa scolastica del *Convivio* Dante sia giunto alla *Divina Commedia*, temprato dall'esercizio scolastico, non solo intellettuale, ma anche artistico, perché nel *Convivio*, trattando in volgare di una materia scientifica, ha sentito fortemente l'influenza della prosa latina. Alla creazione della terzina non ha contribuito l'omaggio mistico al numero della Trinità, ma senza dubbio ha influito la consuetudine del ragionamento scolastico, del sillogismo ternario, nel quale il pensiero si snoda attraverso tre affermazioni. Ricordiamo anche l'importanza delle sentenze di Dante,[4] come esse rispondessero al gusto proprio del Medioevo, quando le arti poetiche insegnavano che le sentenze servono per adornare un componimento, ed esistevano veri e propri repertori di aforismi, sentenze, proverbi ad uso degli scrittori e predicatori; Dante in ciò non faceva che seguire il suo tempo, ma quello che per gli altri era un semplice ornato retorico, egli assimilò e fece suo proprio nella *Divina Commedia* che si snoda attraverso un gioco di sentenze, poste al principio (e seguite da un *però*) o alla chiusa della terzina (*ché*). Questo continuo trapasso dal particolare all'universale e viceversa, che rispondeva all'abito del ragionamento sillogistico, alla mentalità, alla personalità di Dante, ha avuto un'importanza fondamentale nella formazione della terzina; ne derivano certi elementi della sua sintassi, i *però*, i *ché*,

> (ditene dove la montagna giace
> sí che possibil sia l'andare in suso;
> ché perder tempo a chi piú sa piú spiace)
> (*Purg.*, III, 76 sgg.)

e l'incastrarsi di sentenze e definizioni nel periodo principale, per mezzo di proposizioni relative. Tutto ciò si riconnette alla concezio-

[3] C. Segre, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani (Guittone, Brunetto, Dante)*, negli "Atti della Accademia Nazionale dei Lincei," a. 349°, 1952, vol. IV, serie VIII, fasc. 2, pp. 41-193.

[4] Su questo argomento si veda nel vol. *Critica e poesia* cit. la nota *Critica dello stile: le sentenze della "Commedia"*, pp. 41-47.

ne stessa della *Divina Commedia*, che è la rappresentazione del mondo terreno alla luce di una verità universale, che scende dal cielo e parla per bocca delle guide di Dante. Ma anche nel racconto stesso sentiamo questa tendenza di Dante a riportare ogni fatto particolare a una norma universale, e inserendo ogni fatto nel giro di un sillogismo Dante tende a portare nel suo racconto il ritmo ternario della terzina. Anche il tragico racconto di Francesca appare inquadrato in un parallelismo di sentenze, che rafforza il parallelismo retorico con cui è esposto:

> Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
> prese costui della bella persona
> che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
> Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
> mi prese del costui piacer sí forte,
> che, come vedi, ancor non m'abbandona.
> Amor condusse noi ad una morte:
> Caina attende chi a vita ci spense."
> Queste parole da lor ci fur porte.
>
> (*Inf.*, V, 100 sgg.)

In questo caso è evidente (non siamo forse ancora di fronte all'arte piú raffinata di Dante e quindi riusciamo meglio a cogliere il suo substrato culturale, perché è piú scoperto) che il racconto è condotto secondo il modo del sillogismo: "Amor che al cor gentil ratto s'apprende" è una sentenza di carattere generale; "prese costui della bella persona": il sillogismo è sottinteso ("costui gentile, come poteva non esser preso?"); segue una seconda sentenza: "Amor ch'a nullo amato amar perdona," con un parallelismo "mi prese del costui piacer," e una proposizione consecutiva aggiunta a maggiormente serrare il periodo "sí forte, Che, come vedi, ancor non m'abbandona." Qui è la confessione di una donna travolta dalla passione, eppure è possibile pensare un simile discorso fuori dal ritmo della terzina? Sembrerebbe un'offesa a Francesca ricordare che qui è sottinteso un sillogismo, ma cosí è. Inoltre, notiamo questa forte testura di tre terzine, in cui spicca con tanto vigore il verso iniziale. O nel verso iniziale o in quello di chiusa si afferma la forza del poeta;

in questa tessitura Dante è riuscito a costringere un mondo tanto vario e diverso.

Il racconto di Francesca, rispetto ad altri, ha ancora qualcosa di elementare; le tre terzine sono sintatticamente staccate, congiunte solo dalla rima, si rivela ancora una forma d'arte primitiva e rigida. Ma questi sono solo i primi tentativi della terzina dantesca: in essi meglio si scopre il passaggio dal sirventese, fatto per enumerare, narrare, descrivere, ad una struttura piú complessa, e in questo passaggio ha avuto una parte fondamentale l'esperienza della cultura scolastica e della forma sillogistica. Proprio per questa esperienza viene cosí naturale a Dante di ragionare per terzine; proprio per questo le sentenze vengono ad avere un valore ritmico e sintattico dominante: molte terzine si aprono cosí, come questa di Francesca, con una sentenza, altre invece da una sentenza sono chiuse solennemente:

> ditene dove la montagna giace
> sí che possibil sia l'andare in suso;
> ché perder tempo a chi piú sa piú spiace.

Dante pensa per terzine, discendendo dalle sentenze ai particolari, o risalendo dai particolari alle sentenze, e nelle terzine sentiamo la robusta architettura intellettuale del suo poema; valga questo esempio caratteristico:

> "Voi vigilate nell'etterno díe,
> sí che notte né sonno a voi non fura
> passo che faccia il secol per sue vie;
> onde la mia risposta è con piú cura
> che m'intenda colui che di là piagne,
> perché sia colpa e duol d'una misura.
> Non pur per ovra delle rote magne,
> che drizzan ciascun seme ad alcun fine
> secondo che le stelle son compagne,
> ma per larghezza di grazie divine,
> che sí alti vapori hanno a lor piova,
> che nostre viste là non van vicine,

questi fu tal nella sua vita nova
virtualmente, ch'ogni abito destro
fatto averebbe in lui mirabil prova.
Ma tanto piú maligno e piú silvestro
si fa 'l terren col mal seme e non colto,
quant'elli ha piú di buon vigor terrestro.
(*Purg.*, XXX, 103 sgg.)

Si confronti il giro di questa terzina con quello delle terzine iniziali della *Divina Commedia* e si vedrà come Dante si è tanto piú immedesimato nel suo ritmo, strettamente legato alla sua maniera di ragionare. Qui, dove parla Beatrice, il procedimento scolastico è scoperto: prima una sentenza generale (*Voi vigilate nell'etterno die*) e poi una proposizione consecutiva (*sí che...*), che formano il terzetto solenne di apertura; da questa affermazione ne rampolla un'altra (*onde la mia risposta...*), finché, a chiudere il periodo di due terzine, giunge una sentenza solenne (*perché sia colpa e duol d'una misura*). *Sí che... perché...*: si noti la forza di queste congiunzioni iniziali che danno cosí forte spicco al singolo verso e alla singola terzina. Il pensiero di Dante è qui veramente una cosa sola con la terzina e si snoda secondo le linee del ragionamento scolastico, un ragionamento entro cui è pure una potente passione. Alle prime due terzine segue un periodo che si sviluppa con un giro maggiore; per accusare Dante, Beatrice deve risalire molto indietro:

Non pur per ovra delle rote magne,
che drizzan ciascun seme ad alcun fine
secondo che le stelle son compagne...;

abbiamo qui il caratteristico caso della terzina che si sviluppa da sé, come una cellula che si vada moltiplicando in altre. La terzina cosí si sviluppa in un piú ampio giro: il ritmo di tre versi diviene il ritmo di nove versi (notiamo ancora come questa sia una delle caratteristiche terzine di Dante, in cui si interrompe il periodo con un relativo: *che drizzan...*); dopo quella prima terzina, il ritmo sintattico e quello metrico prendono un nuovo slancio:

ma per larghezza di grazie divine...

e nel periodo si incastra un nuovo relativo:

che sí alti vapori hanno a lor piova...

con una consecutiva:

che nostre viste là non van vicine.

Poi un'altra terzina, e un nuovo sviluppo del ragionamento:

questi fu tal ne la sua vita nova
virtualmente, ch'ogni abito destro
fatto averebbe in lui mirabil prova.

Si fa rilevare ancora una volta la frequenza delle consecutive, che stringono cosí saldamente membro a membro, e, dopo questo ampio giro ritmico delle terzine, la solenne chiusa di *mirabil prova*. Poi si direbbe che il discorso riprenda forza dopo un respiro:

Ma tanto piú maligno e piú silvestro...

Il ragionamento continua: di contro alla *mirabil prova* sono gli opposti effetti della condotta di Dante; un'altra sentenza suggella il ragionamento. Rileviamo ancora l'importanza delle congiunzioni in Dante; *e, ma, tanto, quanto* sono come altrettanti saldi punti d'appoggio del discorso. Si vede come qui il ragionamento scolastico sia una cosa sola col ritmo delle terzine, le quali si adattano bene a questa passione dantesca irrobustita e regolata dall'esperienza dell'uomo "domestico della filosofia."

Per contrasto con queste terzine, ricordiamo ancora i primi canti, nei quali la successione dei versi è puramente meccanica, del genere di quella del *Tesoretto*, tanto che, quando Dante deve ampliare il periodo, il ritmo della terzina vacilla:

Temp'era dal principio del mattino,
e 'l sol montava 'n su con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino
mosse di prima quelle cose belle;
sí ch'a bene sperar m'era cagione
di quella fera alla gaetta pelle

l'ora del tempo e la dolce stagione;
ma non sí che paura non mi desse
la vista che m'apparve d'un leone.

(*Inf.*, I, 37 sgg.)

Dante, procedendo, non cadrà piú in simili incertezze del discorso metrico. C'è qui un passaggio di senso da terzina a terzina, ma è ben altra cosa da quello che abbiamo avuto occasione di notare nell'*orazion picciola* di Ulisse; qui la successione delle terzine è meccanica: c'è il passaggio dalla prima alla seconda terzina, poi la pausa, poi ancora il passaggio dalla seconda alla terza, poi la pausa. In casi come questo vediamo come il periodo sintattico non si snodi insieme con quello ritmico, come il ritmo sintattico non coincida col respiro poetico e la terzina non venga fuori dalla precedente, ma riveli la sua funzione esclusivamente mnemonica; mentre altrove il contrasto tra sintassi e metro ha un valore, qui è soltanto indice di debolezza, e noi sentiamo in queste terzine alcunché di cascante: il metro ci appare qui qualcosa di estrinseco, sentiamo che c'è un'architettura che sostiene il periodo, ma che fuori di questo sostegno non ha, come dovrebbe essere nell'arte, un suo rilievo e valore. Dante andrà però, come si è veduto, oltre; la terzina diventerà l'espressione della sua personalità, e le sentenze verranno ad avere in essa un valore stilistico ma anche metrico: nel discorso di Francesca le sentenze iniziali vengono a segnare con forza l'inizio di un periodo sintattico ed anche metrico e le due proposizioni che seguono esprimono quel che è implicito nella sentenza precedente (*Amor, che al cor gentil...*, *Amor, che a nullo amato...*), e tutto quello che vien dopo assume un particolare valore come conseguenza di ciò che precede. Dante sente il fatto tragico come saldamente inquadrato in una legge universale. Tuttavia, qui c'è ancora un distacco tra l'una e l'altra terzina, ed i legamenti sono costituiti, oltre che dalle rime, dai parallelismi (*costui... costui...*), e segnano una successione di terzine, piuttosto che la genesi di una terzina dall'altra.

Un'altra caratteristica di Dante è da osservare: mentre da una parte le rime vicine tendono a serrare tutto il pensiero in una sola terzina, dall'altra parte da questa terzina, con la rima del secondo

verso, ne rampolla una seconda, e cosí dalla seconda una terza. Il metro di Dante nei momenti piú solenni è un metro triplice, di tre terzine separate e congiunte. Meglio lo riconosciamo nelle parti dottrinali, che non sembrano a noi aride (il Croce ha parlato di una "poesia della didascalica"), nelle quali Dante espone il suo pensiero nella forma che gli è propria, e questo rampollare di una terzina dall'altra è una cosa sola col rampollare di una verità dall'altra. In certe canzoni dottrinali come *Le dolci rime d'amor ch'i' solia*, la forma poetica è una veste estrinseca, qui invece nello sviluppo delle terzine è la rivelazione trionfante della verità e meglio si fa palese come esse siano connaturate allo spirito di Dante:

Poi cominciò: "Io dico, e non dimando,
quel che tu vuoli udir, perch'io l'ho visto
là 've s'appunta ogni ubi e ogni quando.
Non per avere a sé di bene acquisto,
ch'esser non può, ma perché suo splendore
potesse, risplendendo, dir: 'Subsisto';
in sua etternità di tempo fore,
fuor d'ogni altro comprender, come i piacque,
s'aperse in nuovi amor l'etterno amore.
Né prima quasi torpente si giacque;
ché né prima né poscia procedette
lo discorrer di Dio sovra quest'acque.
Forma e matera, congiunte e purette,
usciro ad esser che non avía fallo,
come d'arco tricordo tre saette.
E come in vetro, in ambra od in cristallo
raggio resplende sí, che dal venire
all'esser tutto non è intervallo,
cosí il triforme effetto del suo sire
nell'esser suo raggiò insieme tutto
senza distinzione in essordire.

(*Par.*, XXIX, 10 sgg.)

Sentiamo la profonda unità di questo discorso; non abbiamo piú una mera successione, come nel primo canto, o una successione retoricamente rilevata, come nell'episodio di Francesca, ma una genesi interna da terzina a terzina. Diventa limpido quello che è piú mi-

sterioso; la creazione si scandisce ternariamente. Prima l'esordio, poi il grande annuncio, in un periodo che si rallenta per la trasposizione del soggetto e della proposizione principale ("s'aperse in novi amor l'etterno amore") e per la forma stilistica analoga a quella del passo citato del Paradiso Terrestre: *non per... ma*; dopo quel latino *subsisto* in rima, che sottolinea il ritmo e segna la volontà di affermazione di Dio, qualcosa è finito, ma il periodo non si ferma qui, e continua con la prolessi prolungata: un verso sgorga dall'altro, una terzina dall'altra e il soggetto è tenuto in sospeso fino alla fine. E come prima veniva fuori trionfante quella rima *subsisto*, cosí qui *amore*. Ma il periodo non è ancora compiuto; quello che segue sgorga da questo, una terzina rimbalza dall'altra: *Né prima... ché...*, e l'ultimo verso, che con un'espressione biblica esprime la creazione, suona trionfale, alla fine della terzina, alla fine del periodo di tre terzine. Poi, dopo un respiro, prosegue ancora, perché resta da spiegare come forma e materia non furono mai isolate, ma furono insieme dal principio "come d'arco tricorde tre saette": l'immagine della similitudine, che rende esplicito ciò che è piú astratto, viene a chiudere trionfalmente la terzina, come spesso accade nelle similitudini dantesche; e anche qui notiamo il valore della rima *saette*, che equivale alle precedenti *subsisto, amore, acque*. Questa terzina è come un intervallo rispetto alle precedenti; poi seguono altre due terzine, nelle quali il discorso, come avviene a volte in Dante, si scandisce in due con una similitudine: *E come... cosí...*; la prima terzina conchiude in sé la prima parte della similitudine, e nella seconda spicca singolarmente, e per la posizione e per la rima, al centro della terzina, il *tutto*. Anche in questo caso vediamo come la terzina sia divenuta per Dante il respiro naturale della sua poesia.

Ricordiamo un'altra pagina:

> La lena m'era del polmon sí munta
> quand'io fui su, ch'i' non potea piú oltre,
> anzi m'assisi nella prima giunta.
> "Omai convien che tu cosí ti spoltre"
> disse 'l maestro; "ché, seggendo in piuma,
> in fama non si vien, né sotto coltre:

sanza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere ed in acqua la schiuma.
E però leva su: vinci l'ambascia
con l'animo che vince ogni battaglia,
se col suo grave corpo non s'accascia.
Piú lunga scala convien che si saglia;
non basta da costoro esser partito:
se tu m'intendi, or fa sí che ti vaglia."

(*Inf.*, XXIV, 43 sgg.)

Vediamo come una sentenza nasca dall'altra, e come questo sia una cosa sola col nascere di una terzina dall'altra; la tensione di una terzina chiama l'altra, il fatto della rima del secondo verso raccolta dalla terzina seguente non è piú un espediente mnemonico o meccanico, ma esprime un legame genetico: la rima è già un appello a ciò che segue. Dante, uomo del Medioevo, aveva bisogno di presentare le verità che venivano dall'alto attraverso persone che le improntassero della loro autorità, come Virgilio e Beatrice; di qui l'importanza che ha il momento dell'insegnamento, di qui il valore che hanno queste guide, che si manifesta in queste sentenze e in considerazioni morali, filosofiche, teologiche. Ci è impossibile pensare questa *forma mentis* altrimenti che in terzine.

Omai convien che tu cosí ti spoltre...:

notiamo l'energia di questo verso; Dante non dice qui: *Virgilio incominciò*, formula relegata nel secondo verso, ma fa scoppiare subito la parola della guida, e la rima *oltre - spoltre*, non comune, non è una semplice invenzione verbale, ma assume qui un particolare valore. La sentenza viene dopo, introdotta dal caratteristico *ché*:

ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;

la difficoltà della rima vinta viene ad essere una cosa sola con la verità altamente enunciata; ma non basta:

senza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere ed in acqua la schiuma:

anche qui la rima *piuma* è seguita da altre che sgorgano dalla prima, perché appunto Virgilio è tanto compreso di ciò che dice che sente il bisogno di rinforzarlo. Il periodo si snoda in due parti, prima la sentenza e poi lo sviluppo della sentenza. Rileggiamo ancora il passo: dapprima una considerazione di ordine generale (*Omai convien*), poi una sentenza (*ché seggendo in piuma...*), da cui ne sgorga un'altra (*sanza la qual...*), e da ultimo un *però* (dopo la similitudine finale *qual fummo...*). Intanto è enunciata un'altra rima difficile, *lascia-ambascia* (notiamo la differenza fra queste rime e quelle della canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*: mentre quelle avevano del preziosismo, queste, nella loro rarità, raccolgono in sé l'intensità del discorso dantesco, sono una cosa sola col ritmo sintattico vigoroso); *lascia - ambascia - s'accascia*: è come un triplice rimbalzo della rima; tre sentenze che si snodano in tre terzine. Poi il discorso si va placando, in versi che si allineano, senza interruzioni al mezzo (*Piú lunga scala...*).

Entro questo ritmo Dante comprende una ricca e varia vita, e accoglie anche tanta parte della realtà viva e volgare di ogni giorno e il suo proprio linguaggio, arieggiando i modi della poesia realistica borghese. Negli esordi, Dante dovette pensare molte volte al libro miniato, anzi vi sono esordi che propongono già essi esordi miniati: "Quale nell'arzanà de' Viniziani" (*Inf., XXI*), "In quella parte del giovanetto anno" (*Inf., XXIV*); c'è un principio di canto in cui diremmo che Dante gareggia con Folgore, tanto si muove in esso tutto quel mondo trecentesco che abbiamo visto animarsi nei versi stilizzati di quel poeta borghese:

> Io vidi già cavalier muover campo,
> e cominciare stormo e far lor mostra,
> e tal volta partir per loro scampo;
> corridor vidi per la terra vostra,
> o Aretini e vidi gir gualdane,
> fedir torneamenti e correr giostra;
> quando con trombe, e quando con campane,
> con tamburi e con cenni di castella,
> e con cose nostrali e con istrane;

né già con sí diversa cennamella
cavalier vidi muover né pedoni,
né nave a segno di terra o di stella.

(*Inf.*, XXII, 1 sgg.)

Anche qui un ampio periodo di terzine, ma non c'è la tensione delle altre terzine esaminate; qui la terzina si presta ad allargare le proprie maglie, ad accogliere come in una cornice alcuni quadri di vita. Sono 12 versi, quasi un sonetto, con lo stesso procedimento di Folgore: enumerazione di verbi all'infinito e di nomi. La terzina di Dante può cosí allentare la tensione e servire, ciononostante, con la struttura dei suoi versi, da salda cornice.

Una illustrazione della metrica della *Divina Commedia* implicherebbe uno studio di tutta la *Divina Commedia*, poiché la ricchezza metrica del poema è una cosa sola con la vastità del mondo dantesco. Mentre con la canzone Dante si colloca su una linea di sviluppo che procede dai provenzali al Petrarca, e continua una tradizione di cui rappresenta il culmine, spingendola all'eccellenza tragica, con la terzina si afferma una tradizione nuova, come la *Divina Commedia* rappresenta un mondo assolutamente nuovo, sebbene accolga la cultura, lo filosofia del Medioevo.

La terzina dantesca non è isolata; tale è solo nei primi canti, ma, col procedere del poema, la terzina per Dante non esiste di per sé, ma esistono gruppi di terzine. Tipico è il periodo che si svolge per tre, quattro, cinque terzine e acquista per questo piú ampio sviluppo un particolare valore; il discorso si modula variamente, in una alternanza di gruppi piú brevi di terzine con gruppi piú lunghi. La terzina dantesca tende da una parte a chiudere saldamente l'immagine fra il primo e il terzo verso rimanti fra loro e, d'altra parte, a prolungarsi. Per vedere la caratteristica del metro di Dante non c'è che da paragonarlo con quello che in seguito gli si porrà accanto: l'ottava; mentre l'ottava, con i sei versi a rima alternata e gli ultimi due a rima baciata, dà il senso del riposo, la terzina, per sua natura, dà il senso di una tensione provocata dal gioco dei versi e delle rime. La rima, che in principio è un espediente, diventa poi un elemento poetico essenziale: la rima del secondo verso è una proposta che tende a svilup-

parsi nella terzina seguente: Dante da principio accetta questo metro in quanto gli si rivela particolarmente atto all'esposizione, poi concepisce effettivamente per terzine e la terzina, che sembra propria di uno stile concettoso, è solo una parte di un piú ampio discorso. La terzina, che è una cosa sola con il pensiero, con l'arte di Dante, rappresenta l'elemento costante del ritmo; di contro ad esso è il vario e multiforme mondo dantesco: mentre da una parte ritorna questo schema metrico, dall'altra Dante si concede dentro questo schema una straordinaria varietà:

> Cerbero, fiera crudele e diversa,
> con tre gole caninamente latra
>
> (*Inf.*, VI, 13-14);

il verso, senza cesura, abbiamo veduto, sembra squarciarsi come le tre gole di Cerbero, ma subito è ricondotto all'ordine dal ritmo della terzina, che evita il rilassamento e la caduta del discorso;

> io, che al divino dall'umano,
> all'etterno dal tempo era venuto,
> e di Fiorenza in popol giusto e sano...
>
> (*Par.*, XXXI, 37 sgg.):

anche qui notiamo come il ritmo della terzina interviene, dopo tutte quelle pause che rallentavano i versi, a riportarci nel solito ordine.

> Or questi, che dall'infima lacuna
> dell'universo infin qui ha vedute
> le vite spiritali ad una ad una,
> supplica a te, per grazia, di virtute
> tanto, che possa con li occhi levarsi
> piú alto verso l'ultima salute.
> E io, che mai per mio veder non arsi
> piú ch'i' fo per lo suo, tutti miei prieghi
> ti porgo, e priego che non sieno scarsi,
> perché tu ogni nube gli disleghi
> di sua mortalità co' prieghi tuoi,
> sí che il sommo piacer li si dispieghi.
>
> (*Par.*, XXXIII, 22 sgg.)

È una costruzione robustissima; sono due periodi di due terzine; ogni terzina chiude in sé una minore unità. A far sentire l'altezza del-

la poesia, giova il ritmo della terzina col passaggio di verso in verso, di terzina in terzina, che è una cosa sola con l'elevazione di Dante verso Dio: qui l'elemento di varietà è dato appunto da questo insolito trapasso di verso in verso, di terzina in terzina. Prima è enunciato il soggetto (*Or questi*), poi segue una proposizione relativa che riassume tutto il viaggio, l'esperienza di Dante; da un punto di vista sintattico e metrico abbiamo qui una costruzione cara a Dante, quelle proposizioni relative che inseriscono una riflessione o una sentenza, ampliando il periodo ("ma per larghezza di grazie divine, Che sí alti vapori hanno a lor piova, Che nostre viste là non van vicine," *Purg.*, XXX; "La sete natural, che mai non sazia," *Purg.*, XXI, ecc. ecc.), una forma che risponde alla sua mente scolastica. *Lacuna Dell'universo*: un primo *enjambement*; la tensione dei versi precedenti si placa nel verso che segue: "le vite spiritali ad una ad una." Il periodo però non è finito, ma solo una sua parte; poi, all'inizio della terzina seguente, nella stessa posizione del soggetto iniziale (*Or questi*), un verbo intensissimo, che ha valore per la sua collocazione. Si noti il distacco: "supplica a te, per grazia, di virtute"; una cesura dopo *te*, ma poi un altro membro staccato; quindi due forti *enjambements*: *di virtute Tanto... levarsi Piú alto*; la rima fa sentire tutto il suo peso, non è però preziosa. Questa seconda terzina è tanto piú tesa della prima; qui piú che mai alla fine del periodo, tutto teso con uno sforzo verso l'alto, la terzina si placa con la visione di Dio; le parole *ultima salute* chiudono solennemente il periodo, placano effettivamente la terzina. Ma nello stesso tempo la rima in *-arsi* propone un nuovo sviluppo del discorso, che riprende appunto con quella nuova rima difficile e con un nuovo soggetto: *E io* (*Questi... te... io*: tutto un contrappunto, sono i tre protagonisti del mistico evento); una nuova proposizione relativa porta un rallentamento (*che mai per...*); un altro *enjambement*: *i miei prieghi Ti porgo*; poi un altro rallentamento con la frase parentetica: *e priego che non sieno scarsi* (notiamo come si intreccia, si complica il giro sintattico). C'è un voluto parallelismo tra questo periodo e il primo: mancherebbe qualcosa se la seconda parte della preghiera di San Bernardo si sviluppasse in una sola terzina; senza questo parallelismo la figura del santo orante sarebbe

sminuita: si sente necessario che a quel fortissimo *E io* iniziale succeda un discorso di pari ampiezza del precedente. "Perché tu ogni nube gli disleghi": anche qui una costruzione complessa (si noti la rima difficile *-eghi*), un'immagine nuova (la *nube*, di S. Agostino e Virgilio[5]); poi un altro *enjambement*: *disleghi Di sua mortalità*, seguíto da una forte pausa. Infine, il discorso si placa: "sí che il sommo piacer gli si dispieghi," un verso solenne che porta la pace, dopo un discorso cosí inarcato. Come il primo periodo finisce con *l'ultima salute*, questo col *sommo piacer*: la tensione mistica di Dante è una cosa sola col giro della terzina e del discorso.

Altre volte il discorso è piú pacato. Dante vede il mondo per terzine, nelle quali rientra la forma tipica a lui cara della similitudine, spesso scandita in due terzine. In questo altro passo non abbiamo la tensione della preghiera di S. Bernardo, ma un discorso amplissimo:

Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte oriental tutta rosata,
e l'altro ciel di bel sereno adorno;
e la faccia del sol nascere ombrata,
sí che, per temperanza di vapori,
l'occhio la sostenea lunga fiata:
cosí dentro una nuvola di fiori
che dalle mani angeliche saliva
e ricadeva in giú dentro e di fori,
sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che già cotanto
tempo era stato che alla sua presenza
non era di stupor, tremando, affranto,
senza delli occhi aver piú conoscenza,
per occulta virtú che da lei mosse,
d'antico amor sentí la gran potenza.

[5] "Aspice, namque omnem, quae nunc obducta tuenti Mortalis ebetat visus tibi et umida circum Caligat, nubem eripiam..." (*Aen.*, II, 604 sgg.); "corpus circumferens mortalitatem suam" (S. Agostino). Su questi passi cfr. M. Fubini, *Due studi danteschi* cit., pp. 71 sgg.

Tosto che nella vista mi percosse
l'alta virtú che già m'avea trafitto
prima ch'io fuor di puerizia fosse,
volsimi alla sinistra col rispitto
col quale il fantolin corre alla mamma
quando ha paura o quando elli è afflitto...

(*Purg.*, XXX, 22 sgg.)

Esaminiamo il primo periodo, uno dei piú pacati di Dante, che ci dà il senso della mirabile apparizione di Beatrice e che esclude da principio ogni nota drammatica. Qui la similitudine, appunto per sottolineare la bellezza dello spettacolo, si allarga. Notiamo, al contrario di quanto si avvertiva nella preghiera l'assenza di *enjambements*, ogni verso è in sé compiuto; nella prima terzina non c'è nessuno stacco, ma un'alternarsi di endecasillabi *a minore* e *a maiore*, un'alternanza regolare; poi sentiamo il bisogno di continuare. Un verso difficile a dividere per cesura, unito: "sí che, per temperanza di vapori," e poi uno amplissimo, a concludere: "l'occhio la sostenea lunga fiata," con un emistichio dalla lunga durata, propria di tutto il procedere di questa terzina. Quindi, la seconda parte della similitudine: "cosí dentro una nuvola di fiori," un verso rapidissimo, seguito da un altro difficilmente divisibile: "che dalle mani angeliche saliva"; la cesura è invece sensibilissima nel terzo verso: "e ricadeva in giú / dentro e di fori," come se Dante effettivamente vedesse quella pioggia di fiori. Prima, nella preghiera, era richiesto che a due terzine ne corrispondessero altre due; lo stesso avviene anche qui, con un periodo solo. Notiamo anche l'insistenza dei troncamenti interni, che sottolineano l'alternanza di endecasillabi *a maiore* e *a minore* (*giú*, *oriental*, *ciel*, *sol*, ecc.). Con l'immagine luminosa della fiamma si chiude l'amplissimo periodo; il colore rosso, che dà risalto maggiore alla figura della donna, è già un anticipo del periodo seguente, ben altrimenti ritmato. *E lo spirito mio...*: tutto piú agitato, piú rotto, per l'inserirsi di una relativa, per l'*enjambement* fortissimo (*cotanto Tempo*), inconcepibile nel periodo precedente, per il forte troncamento *stupor*; finché il dramma si conclude nell'ultima terzina.

Abbiamo già notato la presenza di rime rare e difficili nella

Divina Commedia, che hanno un carattere differente da quelle delle canzoni piú difficili di Dante: là è evidente la ricerca della preziosità, la rima è messa alla fine del verso come una gemma preziosa (*Cosí nel mio parlar*) che attira l'attenzione, la difficoltà è ostentata; di questa esperienza Dante farà tesoro nella *Divina Commedia*, in cui per il carattere della terzina la rima ha un particolare valore, che risulta sopra tutto nell'ultimo verso della terzina. Talvolta nella *Divina Commedia* la rima è difficile, e sottolinea il discorso, difficile ma non preziosa. Nel discorso di San Bernardo, man mano che procede, piú alto si fa il discorso, piú difficili le rime, che sottolineano l'intensità della preghiera. Nelle canzoni della *Vita nuova* troviamo rime piane, poco rilevate, ovvie; nella canzone *Cosí nel mio parlar* è un affollarsi di rime consonantiche; nelle *Tre donne* un'alternanza di rime piane e difficili. Nella *Divina Commedia* troveremo rime difficili e rime singolarmente facili, come nell'ultimo passo citato: la rima *giorno* presenta solo un debole, ovvio nesso consonantico; con *vapori*, c'è un'assonanza con la precedente rima in *-orno* (e cosí pure in *fiata*, *saliva*), e tutto ciò dà un senso di pacatezza. Nel secondo periodo, piú commosso, cambia il carattere delle rime: *manto*, *cotanto*, *affranto*, *presenza*, *conoscenza*, *potenza*; e nei versi che seguono: *mosse*, *trafitto*, *mamma*; e *fiamma*, voce che compariva nell'interno del verso (*fiamma viva*), compare ora a concludere con significato nuovo e con fortissima intensità, derivata anche dalla citazione virgiliana, il periodo ritmico e discorsivo (si avverta pure la maggior rarità di questa rima in *-amma*). Una delle caratteristiche della varietà metrica della *Divina Commedia* è appunto questa alternanza di rime piú facili e difficili.

S'intende che non tutte le terzine di Dante sono sillogismi; abbiamo veduto come dietro il periodo in terzine si intraveda la forma del sillogismo, sopra tutto evidente nelle grandi pagine dottrinali, e come, pur fuori da questa poesia della didascalica, l'esperienza sillogistica si avverta nel continuo passaggio da particolare a universale e viceversa (perfino nell'episodio di Paolo e Francesca abbiamo notato il forte quadro intellettuale con cui Dante domina la realtà). Il ragionamento sillogistico avvia Dante in questa direzione, poi la terzina

si rivela capace di comprendere col suo ritmo serrato una materia diversa. Abbiamo veduto come le terzine si presentino all'inizio come una successione, ma man mano che Dante procede non pensa piú per terzine o per versi isolati: la terzina non è un'unità isolata, ma fa parte di un periodo piú ampio, tende a moltiplicare se stessa con uno straordinario dinamismo; la rima centrale, che richiama quella seguente, fa proseguire il discorso poetico; e quella finale pone un punto fermo. Cosí la terzina diventa il simbolo del sentimento poetico di Dante e della cultura del Medioevo, come l'ottava dell'Ariosto lo sarà della civiltà del Rinascimento; il carattere della terzina di Dante è che essa chiude e apre nello stesso tempo, e quello che noi sentiamo è questo continuo urgere: cosí procede la metrica, cosí la poesia di Dante. Abbiamo veduto come la terzina dantesca si presti a grande varietà di ritmi: mentre col suo costante ritorno fa sentire il dominio del poeta sulla sua materia, d'altra parte accoglie ritmi disparati, per cui si direbbe che Dante tenda ad altro metro. Ricordiamo ancora l'inizio del XXII dell'*Inferno*, in cui tutto si allinea, un verso dopo l'altro, e il legame della terzina ha lo stesso valore dei legami dei sonetti di Folgore, del sonetto dantesco *Sonar bracchetti*, e ricordiamo la preghiera di San Bernardo, in cui il ritmo s'inarca piú che mai, quasi un peso gravasse sulla terzina dantesca, peso che tuttavia essa sostiene: si ha l'impressione di una tensione estrema e di una forza che la contiene. Per contrasto, pensiamo all'altro amplissimo periodo dell'apparizione di Beatrice: le terzine escono come acqua da fonte tranquilla, c'è un amplissimo periodo ma nessuno sforzo, e in ogni terzina si conclude una parte del periodo, fino alla fine. Già abbiamo parlato della rima della *Divina Commedia*[6]; ma è opportuno richiamare ancora l'attenzione sul suo valore. Nella *Divina Commedia* il rimare di Dante va al di là dei limiti della sua lirica anche piú elevata, in cui si muoveva entro una cerchia abbastanza circoscritta. Abbiamo inoltre notato la struttura sillogistica che è il fondo della terzina dantesca, che traspare in modo particolare nelle sentenze, nei *però*, nei *ché*,

[6] Rimandiamo ancora allo studio cit. del Parodi.

nei *ma*, ecc.; non solo nelle parti piú propriamente didascaliche, ma sempre, accanto a questa tessitura intellettuale, che dà particolare rilievo ai nessi sintattici, c'è un senso vivissimo della realtà corpulenta, della vita, dell'energia. Potremmo dire che nella tessitura intellettuale, nelle relative, nelle congiunzioni, si manifesta l'abito intellettuale di Dante; nelle rime, l'amore per la vita nei suoi diversi aspetti. Le parole in rima nella *Divina Commedia* vengono ad avere un rilievo fortissimo, diverso da quello delle rime preziose dei provenzali e delle "petrose," ed è dato dalla intensità, densità, struttura della terzina: quanto piú solida è la struttura della terzina, tanto maggior rilievo ha la rima. Non sono le rime dell'Ariosto o del Petrarca, che non tendono a staccarsi dal contesto (si ricordi l'equilibrio proprio del Rinascimento); il dinamismo della terzina dantesca è dato dal contrasto tra la robusta costruzione intellettuale e la forza passionale, anche sensuale. Le rime di Dante (il Parodi vi ha solo accennato con pagine suggestive come introduzione a una trattazione di carattere strettamente linguistico) hanno un particolare rilievo sia che siano al centro della terzina e suonino veramente come un invito a proseguire, sia che siano alla fine. Il Parodi ha notato come la parola che chiude la terzina sia spesso una rima difficile, che illumina di sé tutto l'ultimo verso e celebra, insieme, una difficoltà vinta:

> qual ti negasse il vin della sua *fiala*
> per la tua sete, in libertà non fora
> se non com'acqua che al mar non si *cala*
> (*Par.*, X, 88 sgg.):

si noti la rima inattesa *fiala*, che genera un'ampia similitudine, in cui compare un'immagine inattesa. E ancora:

> Non dei piú ammirar, se bene stimo,
> lo tuo salir, se non come d'un rivo
> se d'alto monte scende giuso ad *imo*
> (*Par.*, I, 136 sgg.):

la rima viene a suggellare con una similitudine inattesa la conclusione del discorso di Beatrice; *imo* è parola non del linguaggio consueto. Vi sono altri poeti che seguono il dettame di Cesare di evitare

come uno scoglio ogni parola inconsueta (*insolens verbum*), e perciò cercano parole comuni; Dante non ha questi scrupoli, ma si compiace di queste parole cosí singolarmente espressive, che fanno spicco sopra tutto alla fine della terzina.

> ... ch'i' ho veduto tutto il verno prima
> lo prun mostrarsi rigido e feroce,
> poscia portar la rosa in su la *cima*
> (*Par.*, XIII, 133 sgg.)

quella parola *cima*, inattesa, alla fine del verso, chiude con potente efficacia la terzina; lo stesso si dica per la parola *sublima* in quest'altra terzina:

> Come la fronda che flette la cima
> nel transito del vento, e poi si leva
> per la propria virtú che la *sublima*...
> (*Par.*, XXVI, 85 sgg.)

Per questo in modo particolare nelle rime si nota il segno possente di Dante:

> Io ch'era d'ubidir desideroso,
> non lil celai, ma tutto lil'apersi;
> ond'ei levò le ciglia un poco in soso,
> poi disse: "Fieramente furo avversi
> a me e a miei primi e a mia parte,
> sí che per due fiate li *dispersi*"
> (*Inf.*, X, 43 sgg.);

tutto il periodo, pacato nella prima terzina, dà rilievo a quello che segue, dove domina la forte rima in *-ersi*; l'ultimo verso raccoglie tutto lo spirito di Farinata, con quella forte parola *dispersi* (non *vinsi*) in fine di verso (si noti pure la presenza delle forti congiunzioni caratteristiche di Dante: *sí che*). Un verso simile non possiamo pensarlo in altra parte del periodo o della terzina; il forte incontro consonantico viene a chiudere la fiera battuta di Farinata con forte rilievo. Notiamo la diversità di queste rime da quelle del discorso di Cavalcante:

... piangendo disse: "Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
mio figlio ov'è? perché non è teco?"

(58 sgg.)

la domanda conclusiva è in rima, ma è una rima diversa da quella notata sopra.

E cosí dopo:

Di subito drizzato gridò: "Come
dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora?
non fiere li occhi suoi il dolce lume?

(67 sgg.)

e l'ultima domanda angosciosa si ferma su questa rima.

Ma quell'altro magnanimo a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
né mosse collo, né piegò sua costa:
e sé continuando al primo detto,
"S'elli han quell'arte" disse "male appresa...

(73 sgg.)

notiamo come nel terzo verso della terzina si riveli in tutta la sua potenza l'anima di Farinata: Dante ha concepito il suo personaggio nel suo metro;

ciò mi tormenta piú che questo letto."

(78)

Poi Farinata ricaccia contro Dante quella parola che gli era risuonata dentro cosí dolorosa. Ma Dante, come notò il De Sanctis, è avversario degno di Farinata, e se prima era umile, di fronte all'avversario esclama:

"S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni *parte*"
rispuosi lui "l'una e l'altra fiata;
ma i vostri non appreser ben quell'*arte*";

parte è e non è una rima equivoca: si direbbe che Dante cerchi di ricacciare in bocca a Farinata quella parola ("furo avversi A me e a miei primi e a mia parte"), come pure l'altra *fiata*, tolta dall'interno

del verso ("sí che per due *fiate* li dispersi"). Nell'ultimo verso la figura di Dante avversario di Farinata campeggia, e spicca la parola *arte*, in fine e in rima. Ma Farinata rimugina quelle parole:

"S'elli han quell'arte" disse "male appresa,
ciò mi tormenta piú che questo *letto*.

Certe confessioni indicano una fortezza d'animo maggiore che l'ostentazione; questa parola *letto*, nella sua singolarità, richiama fortemente l'attenzione. E ancora:

Ma non cinquanta volte fia raccesa
la faccia della donna che qui regge,
che tu saprai quanto quell'arte pesa:

(79 sgg.)

anche qui l'ultimo verso viene a dire ciò che piú importa, dopo quei due versi quasi in sordina, con l'allusione cronologica. E ancora oltre:

"Lo strazio e 'l grande scempio
che fece l'Arbia colorata in rosso...

(85-86)

e la risposta di Farinata:

Poi ch'ebbe sospirato e 'l capo scosso,
"A ciò non fu' io sol" disse, "né certo
sanza cagion con li altri sarei mosso.
Ma fu' io solo, là dove sofferto
fu per ciascun di tòrre via *Fiorenza*,
colui che la difesi a viso aperto."

(88 sgg.)

È in fondo la chiusa vera dell'episodio; si noti che i versi piú intensi sono sempre quelli di chiusa, messi in particolare rilievo dalla rima carica di una piú profonda intensità sentimentale. Osserviamo il verso precedente: "Fu per ciascun di torre via Fiorenza"; Farinata, adesso, alla fine, ricordando la sua patria, non può tacere il nome della città che ha salvato, e la nomina col suo alto nome (*Fiorenza*), che, posto in rima, si leva come un'immagine turrita della città. Questa non è artificiosità, ma una cosa sola con tutta la concezione di Farinata.

Non possiamo distinguere se non analiticamente la costruzione, il nesso della terzina, dalle rime, in cui si rispecchia la varietà della poesia di Dante. Talvolta la rima è piana, facile, senza nessi consonantici, come nell'inizio del passo citato dell'apparizione di Beatrice ("La parte oriental tutta rosata..."); o nell'apertura del canto VIII del *Purgatorio*:

> Era già l'ora che volge il desio
> ai naviganti e 'ntenerisce il core
> lo dì ch'han detto ai dolci amici addio;
> e che lo novo peregrin d'amore
> punge, se ode squilla di lontano
> che paia il giorno pianger che si more...;

sono rime che ci riportano all'atmosfera stilnovistica della *Vita nuova* (come in tante situazioni del *Purgatorio*), sebbene questi motivi appaiano riassunti da uno spirito piú maturo. Altre volte a queste rime ne succedono altre; cosí nell'apparizione di Beatrice il turbamento di Dante si avverte già nelle rime:

> per dicere a Virgilio: "Men che dramma
> di sangue m'è rimaso che non tremi:
> conosco i segni dell'antica fiamma."
> (*Purg.*, XXX, 46 sgg.)

In Dante notiamo sempre questo variare continuo delle rime che è una cosa sola col variare del respiro della sua poesia; non c'è un puro compiacimento letterario, ma anche la rima piú piana o piú difficile è voluta dal senso cosí vivo che Dante ha della vita, dall'esser egli soddisfatto solo della parola che la raccoglie in sé. A volte egli cerca certe rime obbligatorie per la loro rarità, per cui, data una parola, di necessità devono comparire nella sua pagina altre due (non ve ne sono altre):

> Quindi sentimmo gente che si nicchia
> nell'altra bolgia e che col muso scuffa,
> e sé medesma con le palme picchia.
> Le ripe eran grommate d'una muffa,
> per l'alito di giú che vi s'appasta,
> che con li occhi e col naso facea zuffa.

Lo fondo è cupo sí, che non ci basta
luogo a veder sènza montare al dosso
dell'arco, ove lo scoglio piú sovrasta.
Quivi venimmo; e quindi giú nel fosso
vidi gente attuffata in uno sterco
che dalli uman privadi parea mosso.
E mentre ch'io là giú con l'occhio cerco,
vidi un col capo sí di merda lordo,
che non parea s'era laico o cherco.
Quei mi sgridò: "Perché se' tu sí 'ngordo
di riguardar piú me che li altri brutti?"
E io a lui: "Perché, se ben ricordo,
già t'ho veduto coi capelli asciutti,
e se' Alessio Interminei da Lucca:
però t'adocchio piú che li altri tutti."
Ed elli allor, battendosi la zucca:
"Qua giú m'hanno sommerso le lusinghe
ond'io non ebbi mai la lingua stucca."
(*Inf.*, XVIII, 103 sgg.)

È tutto un gioco, un contrappunto di rime uniche che Dante fa per sfogare la sua ripugnanza per gente cosí bassa. Una rima difficile chiama l'altra rima difficile, a terzina di rima difficile segue terzina di rima difficile: *ingordo*, *brutti*, *asciutti*, *Lucca* (si noti il valore che ha il nome della città in rima), *zucca*, *stucca*; è un caso estremo, ma evidente, e l'arte di Dante vuole anche questi casi estremi: essa consiste proprio nel trapassare da una rima all'altra, non per preziosismo, ma perché questo variare corrisponde al variare dell'ispirazione. La parola in rima, particolarmente intensa, alla fine della terzina, illumina tutto il periodo:

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli alla 'mpresa
che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo
(*Par.*, XXXIII, 94 sgg.);

proposta la rima *largo* ("credo ch'i' vidi, perché piú di *largo*"), vien fuori *letargo*, parola piú che dotta e rara, ma non basta, ed abbiamo quello stupendo verso finale, nel quale di contro al mare evocato col suo dio si stende l'ombra della nave.

La rima di Dante ha questo particolare valore appunto per la struttura della terzina, che accentua i nessi del periodo e tende verso la fine del verso imprimendosi nell'ultima parola, che sembra accumulare in se stessa la tensione dello spirito dantesco. Ancora è da notare come in questo metro cosí serrato della terzina il ritmo di Dante prenda atteggiamenti tanto vari, come esso venga ad essere una cosa sola con l'atteggiamento di Dante di fronte alla sua materia; la *Divina Commedia* è poesia insieme e racconto e sfogo e invettiva, e Dante personaggio e poeta ad un tempo: a questa duplice natura si presta la terzina con la sua varietà. Le terzine sono inoltre cosí incatenate, si susseguono in modo tale, che dall'inizio del canto fino alla fine assistiamo allo sviluppo del ritmo dantesco.

Proviamo a immaginare una fine di canto in cui il penultimo verso dell'ultima terzina sia senza rima: ci sarebbe uno stacco, una caduta; Dante invece chiude con un verso che, riecheggiando l'ultima rima, pone, cosí isolato, un suggello a tutto il canto. Il canto era stato un susseguirsi di terzine, rampollanti l'una dall'altra, e quest'ultimo verso gli dà qualcosa di definitivo; non a caso si ricordano gli ultimi versi dei canti di Dante, come quello di Francesca:

> E caddi come corpo morto cade,

che chiude mirabilmente quell'episodio iniziato con l'affettuoso interessamento di Dante. Cosí l'ultimo canto di Malebolge:

> "Maggior difetto men vergogna lava"
> disse 'l maestro, "che 'l tuo non è stato;
> però d'ogne trestizia ti disgrava:
> e fa ragion ch'io ti sia sempre a lato,
> se piú avvien che fortuna t'accoglia
> dove sien genti in simigliante piato;
> ché voler ciò udire è bassa voglia."
>
> (*Inf.*, XXX, 142 sgg.)

È una chiusa caratteristica, non solo di un canto, ma di tutti i canti di Malebolge. Notiamo il solito procedimento di Dante: una sentenza solenne, un forte *però*, un verbo inusitato, *disgrava*; Virgilio va al di là e ne trae un ammonimento e chiude con solennità in ma-

niera irrefutabile quanto è stato detto con una sentenza. La chiusa non è un espediente tecnico, ma una cosa sola con l'atteggiamento spirituale di Dante, e questa maniera di chiudere diventa connaturata a lui, come gli era divenuta connaturata la terzina. Ecco una chiusa di tutt'altro carattere:

e questa sola di là m'è rimasa

(*Purg.*, XIX),

una chiusa perentoria e insieme elegiaca.

La metrica di Dante può ancora, s'intende, essere approfondita, essendo naturalmente varia come la sua poesia. Basterà chiudere con una osservazione, confrontando il discorso dantesco di terzine con le lasse della *Chanson de Roland* (si vedano per questo confronto le pagine dell'Auerbach dedicate a un passo della *Chanson* e all'episodio di Farinata, in cui si dimostra, esaminando la sintassi, la novità grande dell'arte di Dante[7]). Se noi confrontiamo, dunque, il periodo sintattico e ritmico della *Chanson de Roland* con quello della *Divina Commedia*, riconosciamo nel poema dantesco una tanto maggiore complessità. Là un metro uguale e cadenzato, di stanze assonanzate, qui un ritmo tanto piú vario e complesso, che permette a Dante di passare dal tono narrativo a quello piú fortemente personale.

[7] E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956.